línea recta.
Finalmente, conviene subrayar, como afirma Villafañe, que “la línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto” (Villafañe, 1987, p. 106).

PLANO(S)-ESPACIO

Desde un punto de vista morfológico, y como señala Justo Villafañe, el “plano” puede ser entendido como elemento “bidimensional limitado por líneas u otros planos”, y es un recurso idóneo “para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen” (Vallafañe, 1987, p. 108). Cuando hablamos de la existencia de planos en una fotografía, nos estamos refiriendo a la presencia de varios planos, dimensiones o términos en una imagen, de tal modo que éstos determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen, por lo que la naturaleza del plano es profundamente espacial.
Rudolf Arnheim[3] afirma que los elementos que son agrupados por su similitud en una composición tienden a ser reconocidos como similares, debido a que suelen hallarse en el mismo plano (Arnheim, 1979, p. 56). Gracias a la interacción entre el plano y la profundidad es posible construir la tercera dimensión (la profundidad) en una composición visual que, por definición, siempre es plana.
La percepción de planos en una imagen viene dada por dos elementos: la superposición de las figuras del encuadre, lo que permite distinguir entre objetos y sujetos situados más cerca o más lejos del punto de observación; y por el *aspecto proyectivo*, es decir, por su disposición desde un ángulo determinado, lo que viene definido por la perspectiva. En este sentido, no debemos olvidar que cualquier composición define un lugar desde el que se muestra la representación (sea ésta pictórica, arquitectónica o fotográfica).
La construcción de la espacialidad (entendida como tridimensionalidad) está relacionada directamente con el fenómeno gestaltiano de figura-fondo[4].
En el espacio de la representación, entre los diversos planos que pueden aparecer en una imagen, en ocasiones podemos encontrar la presencia de “marcos” y “ventanas”, elementos muy relacionados con el fenómeno de figura-fondo, y cuya aparición se produjo en el campo de la pintura durante el Renacimiento. El marco cumplió un papel fundamental para hacer posible una emancipación del cuadro pictórico del entorno arquitectónico que lo rodeaba (pensemos en los retablos y en las pinturas de las iglesias): el marco señalaba los límites de la representación, como hoy también lo hacen los marcos de las fotografías en las exposiciones fotográficas en galerías y museos.
Hemos hablado del plano(s) como modo de fragmentación del espacio. Es en estos planos donde se muestra el resto de elementos morfológicos con los que se interrelaciona, hasta el punto de que resulta muy difícil disociarlo de otros elementos (punto, línea, textura, etc.) con los que configura un *continuum* (Arnheim, 1979). La naturaleza estructural del espacio nos lleva a ser tratado en el siguiente nivel del análisis, el nivel compositivo, donde cabe desarrollar las significaciones asociadas a su tratamiento representacional.
La relación figura-fondo, combinada con la bidimensionalidad de la imagen, que se ve afectada por la perspectiva para generar profundidad, puede en ocasiones provocar efectos de trompe l´oeil (trampantojo) como sucede en las fotografías de Duane Michals, por ejemplo.

ESCALA

En el análisis del nivel morfológico hemos considerado conveniente incluir la escalaridad como un parámetro a tener en cuenta, ya que se trata de un elemento de naturaleza cuantitativa que puede ser observado empíricamente (objetivamente). Recordemos que el nivel morfológico de esta propuesta de análisis se detiene en el examen de aquellos elementos que entrarían en la categoría de lo que tradicionalmente se ha denominado “lo denotativo”. Algunos autores como Villafañe (1987, 1985) señalan que la escala, junto con la dimensión, el formato y la proporción, conforma el nivel escalar de la imagen. Sin menoscabar esta apreciación, creemos que por razones operativas del análisis, es mucho más

[3] ARNHEIM, Rudolf (1979): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
[4] Es importante subrayar que Arnheim evita hablar de leyes de la percepción y prefiere utilizar el término “fenómeno”. De este modo, recupera el sentido kantiano de lo *fenoménico* frente a lo *nouménico*. Lo *fenoménico* tiene que ver con lo contingente, lo mutable, lo que está sujeto a cambio y a transformación: es el mundo de lo objetual y material. Lo *nouménico* se refiere a conceptos, leyes e ideas: es el universo de lo necesario, del sujeto. Armheim no habla de *leyes* porque éstas estarían haciendo referencia a lo universal, a que la percepción dependería de unas leyes universales y necesarias. Aunque deudor del pensamiento gestaltiano, Arnheim no se desmarca de los que defienden la importancia de lo adquirido, de lo cultural, en los procesos perceptivos, frente al innatismo feroz que proclaman los pensadores de la gestalt (pensamiento que, en el fondo, se contrapone al relativismo cultural en el campo de la antropología del arte).

apropiado situarlo en este bloque, por su naturaleza objetivable y facilidad para determinar la técnica empleada en la construcción de la imagen. Por otro lado, se trata de un elemento estructural bastante simple sobre el que se despliega el trabajo sobre la forma, la iluminación, el contraste y el color de la imagen, entre otros. De nuevo, nos encontramos ante un concepto que tiene una naturaleza morfológica y compositiva, además de escalar.
La escala se refiere al tamaño de la figura en la imagen, siendo el tamaño del cuerpo humano en el encuadre el principio organizador de las diferentes opciones que podemos hallar. De este modo, podemos distinguir entre primer plano, plano medio, plano americano, plano entero, plano general, plano de detalle, plano de conjunto, etc.. Se trata de una terminología generalmente utilizada en el campo del análisis y de la producción cinematográfica y televisiva, aunque su utilización en el contexto del análisis fotográfico es perfectamente aplicable. La utilización de cada uno de estos tipos de tamaño del sujeto fotográfico tiene una determinada significación, dependiendo del contexto visual. En general, cuando más cercana es la vista del objeto o sujeto fotografiado, mayor es el grado de aproximación emotiva o intelectual del espectador hacia el motivo de la imagen, de tal modo que una escala reducida (un primerísimo primer plano o un primer plano) suele favorecer la identificación del lector; por el contrario, cuanto más general es la escala del motivo fotográfico, más habitual es su distanciamiento. Nuevamente, podemos reconocer que a pesar de hallarnos en un supuesto plano objetivo (por cuantitativo) del nivel morfológico del análisis, no es posible disociarlo del universo de las significaciones, cuya naturaleza es en gran medida proyectiva y, por tanto, bastante subjetiva.

FORMA

Señala Arnheim que el proceso perceptivo arranca con "la aprehensión de los rasgos estruturales sobresalientes" (1979, p. 60). Precisamente, la forma constituye el aspecto visual y sensible de un objeto o su representación. El profesor Villafañe afirma que la "forma" se refiere "al conjunto de características que se modifican cuando el objeto visual cambia de posición, orientación o, simplemente, de contexto". Este estudioso distingue entre "forma" y "estructura" o "forma estructural", este último definido como "las características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las que reposa su identidad visual" (Villafañe, 1987, p. 126). Es esta última definición la que nos interesa especialmente: la que proclama el valor estructural de la forma como factor responsable de la identidad visual de los objetos que podemos encontrar o reconocer en el espacio de la representación.
Cabe destacar que, como nos ha enseñado la psicología de la percepción gestaltiana, el mecanismo de la visión no procede, en absoluto, desde lo particular a lo general, sino más bien al contrario: es el perceptor el que proyecta sobre la representación el reconocimiento de las formas dominantes en ella. La *ley de la experiencia* o *la ley de la forma completa*, formuladas por la Gestalt (que significa, precisamente, "forma" o "estructura", con ese doble y ambivalente valor semántico) subrayan la existencia de este fenómeno. De este modo, tendemos a reconocer con mayor facilidad (lo que constituye un acto de proyección, activo, del observador) las formas geométricas simples: el círculo, el cuadrado o el triángulo podrían ser consideradas como las formas más elementales. De este modo, el receptor tendería a organizar estructuralmente la composición interna del encuadre a través del reconocimiento de estas formas simples. En ocasiones, un motivo u objeto fotográfico puede remitir a una forma de de punto, por su carácter circular o redondez.
En la determinación de las formas presentes en una composición juegan un papel decisivo el contraste tonal (mediante el juego de diferencias de gamas tonales de grises), el color y la línea (en especial la línea de contorno que permite la discriminación de figuras sobre el fondo perceptivo). Otros recursos empleados para la distinción de formas en la imagen serían la proyección (la perspectiva) y la superposición, dos modalidades de escorzo, en palabras de Arnheim.
Cuando el encuadre presenta una gran complejidad de formas, alejadas de las geometrías elementales, se tiende a percibir la imagen como carente de organización interna, hasta el punto de poder interpretar dicha imagen como mero "ruido informativo" o pura entropía, sin orden alguno. En determinados casos, la utilización de formas complejas, incluso aberrantes, puede tener efectos discursivos de interés en su significación.
En definitiva, y como afirma Gombrich, "cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo, y más tolerantes serán nuestros criterios de correspondencia formal"[5], una manera de subrayar la relevancia del espectador en el reconocimiento de formas y estructuras, más allá de su *supuesta* existencia objetiva en el espacio representado.

[5] Citado por Arnheim, 1979, p. 66-67.

TEXTURA

La textura es un elemento visual que posee, al tiempo, cualidades ópticas y táctiles. Este último aspecto es el más sobresaliente, ya que la textura es un elemento visual que sensibiliza y caracteriza materialmente las superficies de los objetos o sujetos fotografiados[6].
En ocasiones, el grano de una imagen fotográfica puede ser simultáneamente forma, textura y color, como sucede con el tipo de pincelada empleada en el campo de la pintura. Con las técnicas de tratamiento digital se pueden imitar las texturas de la imagen pictórica, con la utilización de los numerosos filtros que ofrece el programa Photoshop de Adobe, uno de los más extendidos del mercado. Muchas veces la utilización de filtros digitales es un recurso que permite enmascarar la escasa calidad de la fotografía o simplemente para construir imágenes singulares que resulten impactantes o chocantes al espectador (técnicas que, con los procedimientos fotoquímicos de laboratorio, serían casi imposibles de obtener, por su extraordinaria dificultad).
En la fotografía fotoquímica, la textura viene determinada sobre todo por el tipo de emulsión fotográfica empleada. Cuanto menos sensible (más lenta) es la película empleada, el grano fotográfico será menos visible, y la resolución de la imagen será mucho mayor. Por el contrario, cuanto más sensible (más rápida) sea la emulsión fotográfica, menor será la resolución de la imagen, y más visible será el grano fotográfico. La visibilidad del grano puede venir determinada, bien por el tipo de revelador empleado en el proceso de obtención de la imagen, bien por la utilización de técnicas digitales de revelado, positivado o de tratamiento digital. La mayor visibilidad del grano puede ser un factor que comprometa la nitidez de la imagen, hasta el punto de que la imagen carezca de profundidad espacial, y parezca absolutamente plana.
Finalmente, cabe señalar que la textura es un elemento clave para la construcción de superficies y planos (Villafañe, 1987, p. 110). Arnheim afirma que se trata de un elemento al servicio de la creación de profundidad en la imagen, de la que depende su tridimensionalidad, en la que juega un papel esencial la iluminación, como veremos.

NITIDEZ DE LA IMAGEN

Aunque este parámetro no puede ser considerado como un elemento morfológico de la imagen, creeemos necesario tratarlo en la relación de conceptos de este nivel. Sin duda, la nitidez o borrosidad de la imagen es un recurso expresivo con una dimensión objetiva que, en ocasiones, puede encerrar una variedad de significaciones notable, en especial cuando se combina con la utilización de otros recursos. Tal vez debería ser relacionado con la aspectualización o articulación del punto de vista, con el que mantiene una estrecha relación. Sin embargo, en la medida en que se trata de un elemento cuantificable en términos objetivos, creemos que merece ser tratado de forma diferenciada a estas alturas del análisis fotográfico.
Hemos visto cómo la nitidez de la imagen está estrechamente vinculada al trabajo sobre el grano (o el pixel) fotográfico, es decir, al concepto de textura. El control del enfoque es una técnica que permite destacar una figura sobre un fondo de la imagen. Por otro lado, la falta de nitidez de la imagen puede tener consecuencias notables para transmitir una determinada idea de dinamismo o de temporalidad de la fotografía. La ausencia de nitidez de una imagen puede deberse a la utilización de filtros que le proporcionan un flou, una borrosidad, que pone en jaque la verosimilitud de la representación, incluso dotándola de cierto onirismo. En otros casos, una falta de nitidez puede dotar a la fotografía de un tratamiento pictorialista, muy frecuente entre los fotógrafos de los primeros tiempos de la historia de la fotografía (Julia Margaret Cameron, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson, Gustave Le Gray, etc.), que con ello pretendían dotar al medio fotográfico de un estatuto artístico.
En definitiva, la nitidez de la imagen puede ser un ítem a tratar dentro de este nivel del análisis fotográfico, si bien muchas veces no merecerá un comentario extenso.

ILUMINACIÓN

La luz es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen. Es la materia primigenia con la que se construye. No en vano la fotografía es, como nos indica la etimología del término, una "escritura de la luz". Rudolf Arnheim considera este elemento como condición de posibilidad de la propia imagen, ya que es generadora de espacio, y también de tiempo, añadiríamos nosotros, porque ¿cómo, si no, podría interpretarse la temporalidad latente de una fotografía? (Arnheim, 1979, p. 335). La percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la existencia de luz. Pero además, la utilización de la luz puede tener una infinidad de usos y significaciones de gran

[6] MUNARI, B. (1977): *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili / Comunicación Visual. Citado por Villafañe (1979, pp. 109-110).

trascendencia, con un valor expresivo, simbólico, metafórico, etc. En el campo de la fotografía, vamos a emplear el término “iluminación” para referirnos a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica.
Si atendemos a la *calidad de la luz*, se puede distinguir entre iluminación natural e iluminación artificial (mediante el uso de flashes o iluminación continua); iluminación dura (fuerte contraste de luces, con presencia de tonos negros y blancos intensos) o iluminación suave (iluminación difusa, con una pobre gradación tonal); iluminación en clave alta (predominio de altas luces), iluminación en clave baja (predominio de las sombras) o lo que podría denominarse “iluminación clásica o normativa”. En fotografía la iluminación natural suele ser complementada con la utilización de reflectores y otros elementos que permiten mejorar la visibilidad del objeto o sujeto fotográfico. Dependiendo de la naturaleza de la fotografía a realizar, según el contexto y el género fotográfico, es menos frecuente el uso de iluminación artificial como sucede en la fotografía de reportaje social (véanse las fotografías de la Farm Security Administration o la serie *Americans* de Robert Frank) o en el fotoperiodismo, donde el uso del flash puede romper la espontaneidad o instantaneidad que se desea conseguir (aunque existen numerosas excepciones, como en el caso de Weegee).
Según la dirección de la luz, podemos hablar asímismo de iluminación cenital, iluminación desde arriba, iluminación lateral, iluminación desde abajo, iluminación nadir (opuesta a la cenital), contraluz, iluminación equilibrada o clásica, etc.
La iluminación también es un elemento fundamental para definir estilos fotográficos como el expresionismo, el realismo, el pictorialismo, etc.
En definitiva, la iluminación, o la luz, de forma más general, es fundamental para definir la morfología del texto visual.

CONTRASTE

En realidad, este ítem no puede ser disociado del apartado anterior, relativo al estudio de la luz y la iluminación, o del siguiente centrado en los conceptos de tonalidad y color, con los que está relacionado muy estrechamente. Si lo hemos diferenciado del resto es porque se trata de un elemento que muy a menudo merece ser tratado explícitamente en el análisis del nivel morfológico.
El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Se trata de un concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta analógica o digital. La gama tonal de grises que aparece en una imagen puede ser más o menos rica. Una amplia gama de tonos grises es una opción discursiva que nos aproxima al realismo de la representación, y está relacionado con la utilización de emulsiones fotográficas de sensibilidad media o baja. Por el contrario, un fuerte contraste de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos.
Por otra parte, siguiendo la terminología acuñada por Ansel Adams a propósito de su sistema de zonas, la gama de tonos grises reproducida puede estar en la parte baja de la escala, con un predominio de las sombras (zonas 0 a VI), lo que correspondería a una iluminación en clave baja, o en la parte alta de la escala (zonas IV a IX), a una iluminación en clave alta, con sus significaciones concretas, dependiendo de los casos.
Por otro lado, el contraste, como veremos a continuación, también puede aplicarse al color. De este modo, se dice que los colores complementarios presentan un contraste mayor, en los emparejamientos azul-amarillo, rojo-cian y verde-magenta. El contraste en color también puede ofrecer un amplio abanico de significaciones, y ser de ayuda para determinar el estilo fotográfico de la imagen que analizamos, como sucede con muchas fotografías de Pete Turner y su afinidad estética con el pop-art como movimiento artístico.

TONALIDAD / B/N-COLOR

El color es un elemento morfológico que posee una compleja naturaleza, muy difícil de definir, como señala Villafañe (1987, 111). Por un lado, se puede hablar de la naturaleza objetiva del color, lo que nos permite distinguir tres parámetros:
-el tono / tonalidad o matiz del color: permite distinguir los colores entre sí, ya que cada color corresponde a una determinada longitud de onda;
-la saturación: se refiere a la sensación de mayor o menor intensidad del color, a su grado de pureza. La saturación de un color vendrá determinada por ella.
-el brillo del color: se refiere a la cantidad de blanco que contiene el color, a su luminosidad, un parámetro que en realidad no es de naturaleza cromática sino lumínica. Los colores más brillantes serían, por orden, el amarillo, el cian, el magenta, el verde, el rojo y el azul (así están ordenados en la señal de barras de

una cámara profesional de vídeo, según la adopción de unos estándares aceptados internacionalmente). Si el brillo o luminosidad es excesivo, los colores resultarán muy blanquecinos y tenues hasta casi ser imperceptibles. Si, por el contrario, el brillo es muy bajo, es patente la pérdida de color, hasta casi desvanecerse completamente. Estos aspectos son fácilmente contrastables en la práctica con la utilización de correctores de base de tiempos (TBC) en Vídeo o de programas de tratamiento fotográfico como el ya citado Adobe Photoshop.

Por otra parte, cabe recordar que las fuentes iluminantes empleadas en la producción de cualquier fotografía, desde la iluminación natural (con registros que van de un cielo nuboso o a un día soleado, o la peculiar luz del atardecer), la luz de flash, la luz de tungsteno o la luz de unas velas, poseen asímismo propiedades cromáticas, relacionadas con la temperatura de color de la fuente de luz. Cuanto más baja es la temperatura de color de la fuente iluminante, más amarillenta será la fotografía obtenida (lo que sucede con la luz de una vela, la luz de tungsteno, la luz de cuarzo). Por el contrario, cuanto más alta sea esta temperatura de la fuente iluminante, más azulada será la dominante cromática de la imagen (la luz de un día soleado carece de domaninate cromática, pero un cielo nublado puede provocar la aparición de una fuerte dominante azulada). Estas dominantes se pueden corregir mediante el uso de filtros especiales, de la elección de emulsiones fotográficas adaptadas a cada tipo de luz (luz-día o luz de tungsteno) o mediante procedimientos digitales de corrección del color (equivalente en cine a lo que se conoce como *etalonaje*, un proceso de equilibrado de luces y colores dirigido a salvaguardar el *raccord* o correspondencia entre los planos que corrige las temperaturas de color, para igualar el cromatismo de los distintos planos). Mediante complejas técnicas de laboratorio o los sencillos programas informáticos, es posible modificar el color de una fotografía, desde su eliminación, a la modificación **de** tonos y saturación de los colores, o a la introducción de partes coloreadas, virados de imagen y otras técnicas complejas como la posterización (separación de tonos) o solarización (proceso de inversión) en color.

Pero el color ofrece un amplio elenco de significaciones gracias a sus propiedades subjetivas. De este modo, se habla de las propiedades térmicas del color, de sus propiedades sinestésicas (asociado al sonido y a la música –no en vano se habla de *escalas cromáticas*-), de su dinamismo, etc.

El profesor Justo Villafañe (1987, p. 118) define, acertadamente, una serie de funciones plásticas del color:

-El color, junto con la forma, es responsable en gran medida de la identidad objetual, nos sirve para reconocer referencialmente los objetos representados, si bien no es tan decisivo como la forma, desde un punto de vista morfológico.

-El color contribuye a crear el espacio plástico de la representación. Según el modo de utilización del color, nos hallaremos ante una representación plana o ante una representación con profundidad espacial, pudiendo contribuir a la definición de distintos términos o planos en una imagen, aunque no exista una composición con perspectiva.

-El contraste cromático es un recurso que contribuye a dotar de dinamismo a la composición que adquiere, de este modo, de gran fuerza expresiva. En ocasiones, este uso del contraste en color puede ser un recurso para espectacularizar la puesta en escena de una fotografía, al tratarse de una técnica que permite estimular sensorialmente y atrapar la atención del espectador.

-El color posee además unas notables cualidades térmicas. Como ya lo señaló Kandinsky[7], los colores cálidos (entre el verde y el amarillo) producen una sensación de desplazamiento hacia el espectador, favorece la aparición de procesos de identificación, es decir, definen un movimiento centrípeto de la actividad observadora. Los colores fríos (entre el verde y el azul) producen una sensación de alejamiento del espectador, favorece la aparición de procesos de distanciamiento con respecto a la representación, definiendo un movimiento centrífugo en la actividad de observación.

-Finalmente, podemos añadir, que el color puede también calificar temporalmente una representación. Los virados sepia están asociados a la antigüedad de la fotografía, ya que es la dominante cromática de numerosos calotipos (Talbot) y daguerrotipos (Daguerre), debido a las peculiaridadess de los procesos químicos empleados. Las cualidades de las emulsiones fotográficas han ido cambiando a lo largo de la historia de la fotografía, siendo posible identificar determinados tipos de cromatismo con distintos periodos de la historia de la fotografía o estilos fotográficos.

La utilización del blanco y negro se definiría objetivamente como ausencia de color (el blanco y el negro no son colores, como sabemos). Con la fotografía digital esto se ha hecho todavía más patente, ya que basta suprimir el color en una imagen para obtener una fotografía en blanco y negro, sin necesidad de emplear una emulsión fotoquímica específica.

Es necesario subrayar que la utilización del blanco y negro es una opción discursiva cargada de

[7] KANDINSKY, W. (1982): *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma. Citado por Villafañe, 1987, p. 121.